



HAL
open science

Пространство фильма как зона контакта: киносъёмки с участием коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока на рубеже 1920-х – 1930-х гг.

Caroline Damiens

► **To cite this version:**

Caroline Damiens. Пространство фильма как зона контакта: киносъёмки с участием коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока на рубеже 1920-х – 1930-х гг.. Северные грани, 2016, 6, pp.50-63. <hal-01434168>

HAL Id: hal-01434168

<https://hal.science/hal-01434168>

Submitted on 20 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Каролин Дамьен
(Париж)*

**Пространство фильма как зона контакта:
киносъёмки с участием коренных малочисленных
народов Севера, Сибири и Дальнего Востока
на рубеже 1920-х – 1930-х гг.***

Caroline Damiens

**The site of the film as a negotiated space:
filming with Soviet Indigenous peoples in the 1920-30s**

Abstract

The aim of the article is to question the case of Indigenous participation (non-professional actors, guides and hired help) in Soviet films at the end of the 1920s and the beginning of the 1930s, in order to fully understand the relation between those who film and those who are filmed in the case of fictionalized ethnographic films. Indigenous collaboration to filmmaking complicates the nature of film production as well as the view on film history as the product of filmmakers alone. I would like to highlight the permanent tensions and negotiations lying at the heart of the filming-filmed relation and suggest that the site of the film is a contact zone or a negotiated space where Indigenous contributions help shape the final visual product. This article aims at locating the relatively subverting role of Indigenous participants in restricting the space of the film in order to retake possession of some practices, forbidden by the Soviet power.

Keywords: Soviet cinema, peoples of the North, Indigenous peoples in film, Indigenous agency, actors in documentary films, expedition film, ethnographic cinema.

С помощью новой национальной политики большевики хотели обозначить разрыв с дореволюционным прошлым. Она отразилась на всех сторонах жизни общества, в том числе на кино, особенно на фильмах рубежа 1920-х – 1930-х годов. Советская национальная политика была направлена на включение народов Севера, Сибири и Дальнего Востока в советский революционный многонациональный проект. Кинематографическая интерпретация этой политики свидетельствует о поисках таких кинематографических форм, которые бы политически точно демонстрировали преимущество нового (советского) подхода перед старым (царистским) подходом, неправильно изображавшим этносы. В рамках поиска таких новых форм в советский кинематограф привлекались местные проводники и актёры-непрофессионалы из коренных жителей Севера, Сибири и Дальнего Востока как залог достоверности и аутентичности при

* Автор статьи сердечно благодарит Андрея Титорского за корректуру и Валери Познер за замечания и советы.

съёмках фильмов на местности. При изучении съёмочного процесса обнаруживались напряжённость, конфликтные ситуации и перераспределение сил между двумя полюсами участников: кинорежиссёрами и коренными жителями. Данная статья рассматривает эти отношения в пространстве фильма, представляющем собой «зону контакта» [*negotiated space*] между снимающими и снимаемыми¹. Работа опирается на кинематографическую прессу изучаемого времени, архивные материалы об экспедиционных и этнографических советских художественных фильмах, а также на воспоминания некоторых режиссёров.

Включить народы Севера, Сибири и Дальнего Востока в состав СССР посредством кино

В истории советского кино фильмы о жизни советских национальностей были выпущены на экраны очень рано. Среди этих фильмов «Долина слёз» (1924), который представляет типичный нарратив о несчастной жизни ойротов² до «национального освобождения», инициированного Октябрьской революцией. Этот фильм создает образец функции кино в советской национальной политике. «Долина слёз» является ответом на необходимость представлять кинематографическое изображение каждой национальной группы, даже самых «отсталых». Статья того времени так обосновывает необходимость его создания: «При том огромном разнообразии национального, экономического бытового уклада жизни, которое имеется у отдельных народностей, населяющих СССР, естественно, возникает мысль о создании серии картин, посвящённых быту и истории каждой из этих народностей»³. Статья указывает, как фильм должен реализовывать двойственную стратегию повествования о национальном вопросе в советском кино: с одной стороны, включение всех национальностей в советское государство и, с другой стороны, распространение советских ценностей среди национальностей.

Однако в случае фильма «Долина слёз» многочисленные возражения вызвал тот факт, что в фильме роль алтайцев играют профессиональные актёры:

«Прежде всего бросается в глаза неудачный подбор актёрского материала. Рядом с яркими “фотогеничными” монгольскими лицами настоящих

¹ Рассматривать снятые на периферии фильмы как особую «зону контакта» предложила О. Саркисова, но в плане содержания фильмов. Эта статья продолжает дискуссию в данном направлении и рассматривает практики съёмок этих лент. *Oksana Sarkisova. Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East // Studies in Russian and Soviet Cinema. Vol. 9. n° 1. 2015. pp. 2–23.*

² Иногда пишется *ойраты*. Официальное название алтайцев до 1948 года.

³ *Н. И. Долина слёз // Кино-журнал АРК. № 1. 1925. С. 27.*

ойрат, мы видим чисто-европейские лица москвичей, неуклюже путающихся в азиатских одеждах... Ойраты никогда не поверят, что показанные на экране длинноносые белые люди были когда-то их предками»¹.

Воплощение коренных персонажей актёрами с европейскими чертами лица – чрезвычайно неудачно. Оно мешало коренным зрителям вполне отождествляться с персонажами, которые изображали их самих. Хотя статья не требовала открыто, чтобы кинематографисты набрали коренных актёров в свои фильмы, однако это можно прочесть «между строк», особенно когда автор хвалит «фотогеничные» особенности лиц подлинных алтайцев. Неспособность профессиональных актёров создать этническую подлинность должны были исправлять именно киноэкспедиции и этнографические художественные фильмы.

Киноэкспедиции, проведённые Александром Литвиновым в Уссурийском крае и на Камчатском полуострове, по итогам которых были созданы такие фильмы, как «Лесные люди» (1928) и «Неведомая земля» (1930), являются ответом на требования этнографической точности в кино². Они одновременно производят знание о советском «Другом» и действуют как агенты советской модернизации. Однако при таких отношениях, где модернизатор снимает «ещё не модернизированного» человека, кинематографистам очень нужны люди для съёмки, чтобы создать подлинный фильм. Несмотря на очевидные достоинства такой схемы, она сама подспудно разрушает властные отношения, созданные кинокамерой.

Цель данной статьи – за очарованием, испытываемым кинематографистами перед зрелищем «Другого», увидеть и раскрыть это ниспровержение и обнаружение участия представителей коренных народов в процессе создания фильмов. Здесь речь идёт об изучении взаимоотношений между снимающими и снимаемыми. В рамках данной работы необходима идентификация тех представителей коренных народов, которые участвовали в съёмках. Такая методика во многом продиктована предположением о мотивации местных жителей, которые сотрудничали с кинематографистами.

Если рассматривать только окончательное произведение, т.е. фильм, можно сделать вывод, что кинематографисты находятся в более выгодной позиции по сравнению с теми, кого они помещают в кадр: они действительно держат камеру и зрителям приходится отождествляться с их взглядом и точкой зрения. Тем не менее, если принять в расчёт активное участие сн

¹ Н. И. Долина слёз // Кино-журнал АРК. № 1. 1925. С. 27.

² См.: Ан. Терской. Этнографическая фильма // М. Л. Теакинопечат. 1930. На творчество Литвинова, а также на остальных советских экспедиционных кинематографистов, повлияли иностранные фильмы, такие, как «Нанук с Севера» (*Nanook of the North*, 1922) или «Чанг» (*Chang*, 1927), в которых применяются новые приёмы съёмки фильмов о «Другом».

маемых людей, а также других участников из числа местных жителей в создании кинокартин, то это усложняет историю советского кино и режим изображения коренных народов на экране: и то, и другое больше не является творением одних кинематографистов или официальных властей.

Способность действовать [агентность, *agency*] коренных жителей, в данном случае проводников, актёров или рабочих на съёмках, часто является невидимой. Это чаще всего объясняется отсутствием исторических материалов, представляющих точку зрения коренных народов России, по крайней мере в кинематографическом архиве¹. Целью данной статьи является освещение и



«Мститель» (1930). ЦГАЛИ. СПб. Ф. 168. Оп. 1. Д. 12. Л. 28

рассмотрение активной роли коренных жителей в своеобразной «зоне контакта», сформированной пространством фильма. Отчёты экспедиционных кинематографистов как опосредованные источники – т.е. то, что другие рассказывают о них, – дают возможность узнать об участниках съёмок из числа коренных народов и восстановить подробности их участия.

Проводники: невидимые соавторы киноэкспедиций

При съёмках в экспедиции кинематографисты не были одни. Кинематографистов также сопровождают местные проводники. Хотя проводники необходимы для непосредственной организации киноэкспедиций, их роль часто забывается, а их имена отсутствуют в титрах картин. И всё же они иногда присутствуют на экране, хотя их роль проводника не артикулируется. Для того, чтобы понять их роль, а порой просто узнать об их существовании, надо читать записки кинематографистов между строк [*against the grain*], вслед за школой *Subaltern studies*. Эта школа мысли предложила обновлять «историю на дне», из чего возникло предложение дать голос подчинённым, являющимся попутно и косвенно субъектами архивных документов. Таким образом, попытка интерпретировать перспективу подчинённых подрывает положение гегемонистской группы².

¹ *Eva Toulouze*. Indigenous agency in the missionary encounter: the example of the Khanty and the Nenets // *Journal of Ethnology and Folkloristics*. Vol. 5. n° 1. 2011. pp. 63–74.

² *Gayatri Chakravorty Spivak*. Can the Subaltern Speak? // Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London. Macmillan. 1988.

Находясь на стыке двух обществ и в центре процесса съёмок, проводники становятся видимыми в некоторых ситуациях. Они, например, иногда отказываются от съёмок, и таким образом, «негативно» участвуют в создании фильма. Взаимодействие двух сторон, т.е. кинематографистов и коренных проводников, приводит к «со-ставлению» фильма. Эти две стороны можно рассматривать как со-авторов творчества, которое никогда бы не возникло без их содействия, в той же мере, как и без содействия кинематографистов.

В теории документального кино такое соавторство признают по крайней мере с 1975 года – с тех пор, как режиссёр этнографических лент Дэвид Макдугалл призвал к рассмотрению «другого» (то есть «снимаемого человека») как равного партнёра в создании фильма. Макдугалл называет снимаемого «основным производителем» кинематографической действительности, так же, как и самого режиссёра¹. Проводники киноэкспедиций в ещё большей степени, чем снимаемый человек, должны быть рассмотрены как основные производители, соавторы или со-производители.

Пример корякского проводника киноэкспедиции режиссёра Литвинова на Камчатке в 1929 году Хачелевина даёт прекрасный пример такой роли совместных производителей. Его отношение, попеременно то за, то против съёмок оказывает воздействие на будущий фильм. Например, для того, чтобы способствовать съёмке ритуала, обычно происходящего ночью, Хачелевин интерпретирует нюансы шаманских практик в пользу кинематографистов и убеждает шамана камлать днём². В другом случае он препятствует съёмке, так как считает требования кинематографистов чрезмерными. Например, когда неожиданные похороны одного коряка нарушили план съёмок, Хачелевин разрешил кинематографистам снимать похороны, но он не дал им снять запланированные на тот же день сцены охоты. Литвинов пишет об этом в опубликованном дневнике:

«Мы готовы хоть сейчас же выехать на охоту, но на этот раз даже Хачелевин произносит опостылевшую фразу:

– Работать сегодня грех.

Мы совсем обижены. Сегодня на редкость солнечный день. Кто не знает, что кинолюди всё готовы отдать на такие дни, а тут вдруг глупейшее препятствие – грех»³.

¹ *Marc-Henri Piault. Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image // Paris. Nathan. 2000. p. 241.*

² *А.А. Литвинов. В краю огнедышащих гор // Свердловск. Свердловское книжное изд-во. 1963. С. 142*

³ *Александр Литвинов, Макс Поляновский. Скачок через столетия. Дневник Камчатской киноэкспедиции // М. ОГИЗ-Молодая гвардия. 1931. С. 56–57.*

По причинам, которые Хачелевин считает важнее, чем нужды кинематографистов, он отказывается сотрудничать. Способность действовать [agency] коренных проводников разграничивает пространство фильма. Она определяет для коренных жителей своё пространство, ограничивающее пространство кинематографистов и уменьшающее их авторитет.

Чтение между строк [against the grain] письменного архива позволяет обрисовать со всеми нюансами контур производственных условий этнографических съёмок, где снимаемые люди не только являются пассивным сюжетом кинематографистов. Авторитет кинематографистов оспаривают и разделяют. Итак, отношения между снимающими и снимаемыми являются диалогическими и конфликтными. Фильм становится результатом этого постоянного процесса сотрудничества/оспаривания/переговоров между кинематографистами, снимаемыми людьми и этими посредниками – проводниками и переводчиками. Надо признать, что участие коренных жителей происходит в рамках асимметричных отношений: кинематографисты совершают монтаж и держат кинокамеру, а участники из числа коренных народов таких возможностей не имеют. Но их поддержка или отказ от сотрудничества всё-таки имеет последствия для конечного фильма. Тем не менее, в двойной темпоральности, определяющей производство фильма (время съёмки и время монтажа), последнее слово – за кинематографистами.

Этнографические художественные фильмы: коренные жители как актёры

После первых киноэкспедиций роль коренных народов на съёмках ограничивается в качестве объектов и актёров фильмов. Особенно в серии картин, возникающих во время культурной революции и находившейся на стыке экспедиционного/этнографического и художественно-игрового кино: этнографических художественных фильмах¹. Фильмы пользуются естественными природными и культурными «декорациями», добытыми в результате длительной экспедиции, и помощью этнографов-специалистов по снимаемому народу. Также используются киносценарии, диалоги и игра актёров. Хотя такой тип фильма никогда не имел особого названия и даже не был определён как особый жанр в истории советского кино, отметим, что все этнографические художественные фильмы характеризуются гибридность в плане эстетики и стиля: приготовив вымышленный сценарий, профессиональные кинематографисты

¹ Среди них можно назвать «Тунгус с Хэнычара» (1929), «Олений всадник» (1929), «Мститель» (1930), «Голубой песец» (1930), «Игденбу» (1930), «Огонь» (1930), «Минг» (1932), «Джоу» (1934) и «Хочу жить» (1934). Большинство этих фильмов, к сожалению, не сохранилось.

уезжают в экспедицию снимать на месте художественный фильм с непрофессиональными, местными актёрами, из числа коренных народов¹.

Коренные народы здесь мобилизованы *перед* камерой, а не *за* ней. Они выведены на экран как гарантия подлинности кинематографической репрезентации. Были ли все актёры фильма из числа коренных народов или нет, здесь важно отметить, что все эти фильмы снимались с участием представителей коренных народов и на их землях. Таких «этнических актёров» выбирали прежде всего ради национального колорита². Кинематографистам было необходимо «схватить» куски реальности, и использование людей, являющихся частью этой реальности, оказывается хорошим способом осуществления замысла³. В этой практике кинематографический персонаж полностью соответствует человеку, его воплощающему.

Если теперь рассмотреть причины того, почему коренные жители соглашались участвовать в этих киносъёмках, то обнаружится простой экономический мотив. Актёрам этнографических художественных фильмов, как и самим участникам киноэкспедицией, платили от 2,50 до 3 рублей в сутки⁴. Такая сумма соответствовала зарплате, получаемой в то время массовщиками, т.е. значительно меньше, чем гонорары актёров, исполнителей главных ролей⁵. Если актёры и рабочие из числа коренных народов не по-

¹ Надо отметить, что в это время разница между документальным и художественным кино была не такая определённая, какой она станет позже. Особенно в случае с культурфильмами, т.е. фильмами с просветительской целью. *Oksana Sarkisova*. «Life as it should be?» Early Non-Fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary // *Medien und Zeit*. n° 1. 2003. pp. 41–61. *Valérie Pozner*. «Joué» versus «non-joué»: la notion de «fait» dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS // *Communications*. n° 79. 2006. pp. 91–104. Однако, в 1920-х – 1930-х годах, этнографические художественные фильмы не рассмотрены как культурфильмы.

² Использование непрофессиональных этнических актёров включается в принципах «типажа» (т.е. использования местных жителей, соответствующих по внешнему виду и физическим данным, которые должны показать определённую социальную группу или класс). Однако использование этнических актёров различается в стремлении к истине и этнографическим знаниям о крае.

³ *Siegfried Kracauer*. Remarks on the actor // *Theory of film: The Redemption of physical reality*. 1960. Цит по: *Pamela Robertson Wojcik*. Typecasting // *Criticism*. Vol. 45. n° 2. 2003. pp. 223–249.

⁴ *Вен. Ядин, Леонид Залкинд*. Лесные люди // *Советский экран*. № 51. 1928. С. 8–9. *Виктор А. Ватолин*. Кино в Сибири. Люди. События. Факты. 1896–2012 // *Новосибирск. Приобские ведомости*. 2012. С. 257. Марк Донской, режиссёр фильма «Огонь», раскрывает, что нанайские актёры получают зарплату, но не называет какую. В стране Гольдгов // *Кино-Фронт*. № 48. 1930. С. 2.

⁵ Согласно Дениз Юнгблуд, средние ежедневные зарплаты киноактёров в это время такие: 3,50 рублей – массовщику, от 6 до 7,50 рублей – роли с текстом, от 10 до 20 рублей – главные роли. *Denise J. Youngblood*. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* // Cambridge. Cambridge University Press. 1992. p. 101.

лучали деньги, они зарабатывали натурой: часто кинематографисты обменивали «подарки» – табак, чай или даже винтовки на участие в съёмках¹.

Однако до какой степени можно считать изображение коренных народов на экране результатом взаимодействия или переговоров между двумя сторонами? Этот вопрос уже рассматривали несколько исследователей, особенно на примере коренных народов Америки в Голливуде². Мишель Рахеджа предлагает рассмотреть фильм как объект изобретения коренных американцев (концепт назван ею «виртуальный резерв») – изобретение, в котором некоторые коренные актёры активно участвовали³. В советском контексте использование «подлинных» представителей коренных народов вместо профессиональных актёров позволяло буквально реализовывать советскую национальную политику: такая практика давала этим народам возможность активного участия в социалистическом строительстве (здесь перекодированного в строительство кинематографического объекта). Этнографические художественные фильмы выполняли в сфере кино функцию коренизации, т.е. политики выдвижения на руководящие партийные и административные посты местные национальные кадры с целью исправления несправедливости, вследствие угнетения их при старом режиме, и поддержки развития национальных культур⁴. Однако в случае «малых народов Севера» такая «кинематографическая коренизация» не достигла той степени, как это случилось при воспитании кинематографистов и создании национальных киностудий, что происходило в это же время, например, в Узбекистане⁵. Поскольку такая «кино-коренизация» ограничивается «использованием» коренных актёров, она подтверждает их статус «последних среди равных»⁶.

Тем не менее, использование коренных актёров противоречит представлению «о вымирании народов», часто встречающемся в нарративах первых киноэкспедиций, по риторике «антропологии спасения» [*salvage*

¹ Ю. Смирнитский. Об экспедиционном фильме // Советское кино. № 2. 1935. С. 72. РГАЛИ Ф. 1966. Оп. 1. Д. 183. Л. 63 об.

² Angela Aleiss. Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies // Westport. Praeger Publishers 2005. Nicholas G. Rosenthal. Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier // The Western Historical Quarterly. Vol. 36. n° 3. 2005. pp. 328–352.

³ Michelle H. Raheja. Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film // Lincoln. University of Nebraska Press. 2010.

⁴ Terry Martin. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923–1939 // Ithaca. Cornell University Press. 2001.

⁵ Cloé Drieu. Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919–1937) // Paris. Karthala. 2013.

⁶ Yuri Slezkine. Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North // Ithaca. Cornell University Press. 1994. p. 301.

*anthropology*¹] или «чрезвычайной этнологии» [*ethnologie d'urgence*²]. В таком случае долгом индустриализированных обществ является фиксация на плёнке «вымирающих» народов, пока это ещё возможно. Так, в статье, опубликованной в 1925 году, К. Оганесев заявляет, что необходимо изучать как можно скорее представителей «тех народностей, которые пока сохранили более или менее нетронутыми черты своего быта³», потому что из-за революции, «через несколько лет от них не остается никаких следов⁴». В течение последующих десятилетий эта мысль опровергается самой жизнью: дискурсу о неизбежном историческом вымирании народов противоречит участие актёров из этих народов, ставших активными агентами кинематографического производства⁵.

Точно таким же образом, как можно рассматривать коренных проводников киноэкспедиций как соавторов фильмов, коренные актёры являются активными участниками построения кинематографического изображения. Посредством своего участия они формируют кинематографический образ «туземца», т.е. *свой собственный* образ. Как и в случае с любым другим актёром, выбор коренных актёров способствует построению кинематографического персонажа. Соглашаясь переиграть свою культуру для другого (в данном случае для кинематографистов и советских городских зрителей), они участвуют в создании собственного образа.

Подведём итог словами Амо Бек-Назарова, режиссёра-постановщика фильма «Игденбу» (1930), который в воспоминаниях признаёт роль коренных актёров в творческом процессе. По его словам, они подсказывали кинематографистам некоторые подробности своего быта в то время как местный шаман показывал свою добрую волю и камлал специально для съёмок⁶.

Пространство фильма как зона контакта

Впрочем, в своём стремлении к достоверности кинематографисты требуют невозможного: «подлинных» «этнических» актёров, которые при этом выполняют определённые просьбы режиссёров, даже если они находятся в противоречии с аутентичной ситуацией. Пространство съёмок можно рассматривать как зону контакта, которая, несмотря на культурную асимметрию, включает в себя взаимодействие⁷. Находясь на месте

¹ *Fatimah Tobing Rony*. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* // Durham. Duke University Press. 1996.

² *Marc-Henri Pivault*. *Anthropologie et cinéma*.

³ *К. Оганесев*. Кино и этнография // Советский экран. № 19. 1925. С. 11.

⁴ Там же.

⁵ Однако использование коренных актёров также служит аргументом риторике спасения коренных народов большевистской революцией.

⁶ *Амо Бек-Назаров*. Записки актёра и кинорежиссёра // М.: Искусство. 1965. С. 174–179.

⁷ *Mary Louise Pratt*. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* // New York. Routledge. 1992. С. 6–7.

обитания коренных народов, кинематографисты должны были соблюдать определённые правила и не могли контролировать всё вокруг. Именно такое ограничение «власти» и «контроля» кинематографистов над фильмом надо рассматривать как одну из причин, по которой советская киноиндустрия очень быстро, почти сразу после их появления, откажется от этнографических художественных фильмов.

Сразу нескольких случаев оспаривания власти создателей фильма происходят во время экспедиции Литвинова на Чукотку в 1932–33 годах. Помощник режиссёра, Ю. Смирнитский пишет об этом:

«Всё шло отлично до того самого момента, когда понадобилось положить актёра Джан-Фун-Тына¹ среди старых, изглоданных песьцами и собаками черепов и костей на маленькой площадке скалы, нависшей над морем. Наш проводник и зеркальщик² Онго помрачнел, другие чукчи-рабочие тоже скисли. Ассистент Таюрультен, упрямо наклонив голову, заявил:

– Здесь снимать не надо. Нехорошо. Келя³ (чёрт) будет очень сердиться»⁴.

Вслед за вмешательством в деятельность кинематографистов начинаются долгие переговоры между кинематографистами и чукчами. Первые пытаются убедить последних, что речь идёт об инсценировке. Чукчи, для которых место важнее съёмки, не соглашаются. В конце концов, сцена не будет снята. Чукчи, несмотря на их функции помощников, проводников, рабочих или актёров в фильме (что само по себе указывает на то, что они не против съёмки фильма в принципе), устанавливают предел, который нельзя переступать. И таким образом, они оставляют свой след в фильме, удаляя спорные на их взгляд эпизоды. Посредством отказа они присваивают места в пределах воображаемого пространства в созданном фильме.

Пространство фильма, таким образом, становится местом восстановления. В эпоху советской модернизации некоторые атрибуты коренных народов, воспринятые как «остатки» прошлого и запрещённые в повседневной жизни, разрешались в пространстве фильма. Советская модернизация не принимает «пережитки» прошлого⁵. Но фильм, особый вариант культурной модернизации на Севере, как это ни парадоксально, становится

¹ Актёр, китаец по национальности, приехавший на Чукотку с киноэкспедицией.

² Это, по всей вероятности, человек, который, в случае съёмки без искусственного света, направляет зеркало или отражатели естественного света на снимаемый объект.

³ От чукотского слова *кэлы*: злой дух.

⁴ Записки Ю. Смирнитского, «Шаман Тааюге – против кино», ГАСО Ф. 2581. Оп. 1. Д. 41. Л. 52. Цит. по: И.А. Головнёв. Чукотская экспедиция А. Литвинова. Финал советского этнокино // Уральский исторический вестник. № 3(44). 2014. С. 123.

⁵ *Yuri Slezkine. Arctic Mirrors. p. 226. Yuri Slezkine. From Savages to Citizens: The Cultural Revolution in the Soviet Far North. 1928–1938 // Slavic Review. Vol. 51. n° 1. 1992. p. 62.*

одним из последних мест, где эти пережитки продемонстрированы. Можно рассматривать участие коренных актёров в этнографических художественных фильмах как способ сохранить запрещённые практики, в первую очередь шаманизм. Рабочий журнал фильма «Мститель»¹ (1930) упоминает долгие переговоры, которые ввелись родовым советом во время съёмок, чтобы принять решение, может ли эвенкийский шаман Иван Ивигин камлать для нужд фильма. Переговоры оказались трудными, так как шаманство запрещалось родовым советом уже в течение двух лет. Однако в данном случае, совет всё-таки делает исключение и разрешает Ивигину камлать ради фильма.



«Мститель» (1930). ЦГАЛИ. СПб. Ф. 168. Оп. 1. Д. 12. Л. 86

каралось изгнанием или даже казнью. Они физически воплощали, с точки зрения большевиков, пережитки прошлого². Однако в этнографических художественных фильмах эпизод с камлающим шаманом становится шаблонной сценой.

Лишённые некоторых элементов своей культуры коренные народы путём участия в фильмах находят неожиданную компенсацию. Они повторно присваивают целые сферы собственной культуры социально приемлемым образом, даже если это происходит в течение ограниченного времени. Более того, фильм позволяет представить эти запрещённые практики в наиболее полном виде, в то время как они часто продолжают совершаться тайно, вдали от глаз советских администраторов³. Участие коренных народов в фильмах имеет прорывное значение, поскольку позволяет этим народам утверждать свою культуру перед зрителями Советского Союза и продолжать заниматься этими практиками в воображаемом

¹ ЦГАЛИ СПб Ф. 168. Оп. 1. Д. 11.

² *Yuri Slezkine. Arctic Mirrors. pp. 226–228. И.М. Суслов. Шаманство и борьба с ним // Советский Север. № 3-4. 1931. С. 89–152.*

³ *Г. Васильевич. Симские тунгусы // Советский Север. № 5. 1931. С. 69. Цит. по: Yuri Slezkine. From Savages to Citizens. p. 63.*

пространстве фильма в то время, когда некоторые из них отвергнуты в реальном пространстве вне фильма.

Эту ситуацию можно сравнить с опытом американской актрисы и танцовщицы коренного (пенобскот) происхождения Молли Споттед Элк, находящую в то же самое время, на другом конце мира такую же компенсацию, играя в фильме «Тихий враг» (*The Silent Enemy*, 1930¹). Во время съёмок Споттед Элк пишет в дневнике об этом: «Я не играла, а только жила и чувствовала роль индейской девушки этого давнего времени. Это было, как если бы я жила 50 лет назад в своей резервации, где мои люди были охотниками»². Опыт американской актрисы перекликается с тем, что мог бы испытывать эвенкийский шаман Ивигин на съёмках «Мстителя». Много общего можно найти и в высказывании, сделанном много лет спустя чукотским автором Юрием Рытхэу, по поводу своего участия в качестве актёра в экранизации своей повести «Самые красивые корабли» (1972): «Играя эту роль, я как бы возвращаюсь в свою родную среду оленеводов, охотников»³.

Съёмки фильмов – это единственные в своем роде случаи, которые позволяют некоторым представителям коренных народов вновь заниматься запрещёнными или уничтоженными практиками в пределах пространства определённого фильма. Однако эти эфемерные разрешения практиковать свою культуру являются частью противоречивого требования, в частности в случае с шаманизмом. В одно и то же время шаманство запрещено новой большевистской властью, и эта же власть требует фильмов, дающих возможность доподлинно увидеть настоящее шаманство.

Первоначально считалось (как гарантия этнографической подлинности), что предоставление ролей коренным актёрам, использование проводников далеко выходит за рамки собственно «подлинности». Необходимо учесть тот факт, что они участвуют в производстве своего собственного изображения, что, несомненно, усложняет отношения между снимающими и снимаемыми, а это в свою очередь усложняет процесс возникновения образа «малых народов Севера» на экране. Способность действовать [*agency*] актёров заставляет кинематографистов входить в зону контакта, обмена и переговоров. Более того, пространство фильма парадоксальным образом становится таким местом, где некоторые практики продолжают существовать, в то время, как вне кинематографиче-

¹ Имеющий много общего с советскими этнографическими художественными фильмами фильм описывает жизнь одного племени оджибве в XVII-ом веке до колонизации на территории нынешней Канады. Все актёры фильма являются представителями коренных народов.

² *Bunny McBride*. Molly Spotted Elk. A Penobscot in Paris // Norman. University of Oklahoma Press. 1995. Цит. по: *Michelle H. Raheja*. Reservation Reelism. p. 91.

³ *И. Дучицкая*. Сердца бьются в унисон // Вечерняя Москва. 12 августа 1972.

ского пространства на них смотрят как на пережитки, которые необходимо уничтожать. Хотя использование коренных актёров в фильмах происходило лишь в течение короткого периода, вклад этих актёров и проводников должен быть пересмотрен для того, чтобы во всей своей сложности представить, с одной стороны, отношения между снимающими и снимаемыми в случае этнографического кино, а с другой стороны, понять процесс создания изображения коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока в советском кино.

Список литературы

- Бек-Назаров Амо.* Записки актёра и кинорежиссёра // М.: Искусство. 1965.
В стране Гольдов // Кино-Фронт. № 48. 1930. С. 2.
- Ватолин Виктор А.* Кино в Сибири. Люди. События. Факты. 1896–2012 // Новосибирск. Приобские ведомости. 2012.
- Головнёв И.А.* Чукотская экспедиция А. Литвинова. Финал советского этнокино // Уральский исторический вестник. № 3(44). 2014. С. 118–127.
- Дучицкая И.* Сердца бьются в унисон // Вечерняя Москва. 12 августа 1972.
- Литвинов А.А.* В краю огнедышащих гор // Свердловск: Свердловское книжное изд-во. 1963.
- Литвинов Александр, Макс Поляновский.* Скачок через столетия. Дневник Камчатской киноэкспедиции // М.: ОГИЗ-Молодая гвардия. 1931.
- Н. И. Долина слёз* // Кино-журнал АРК. № 1. 1925. С. 27.
- Оганесев К.* Кино и этнография // Советский экран. № 19. 1925. С. 11.
- Смирнитский Ю.* Об экспедиционном фильме // Советское кино. № 2. 1935. С. 69–73.
- Суслов И.М.* Шаманство и борьба с ним // Советский Север. № 3–4. 1931. С. 89–152.
- Терской Ан.* Этнографическая фильма // М. Л. Театропечать. 1930.
- Ядин Вен., Леонид Залкинд.* Лесные люди // Советский экран. № 51. 1928. С. 8–9.
- Aleiss Angela.* Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies // Westport. Praeger Publishers 2005.
- Drieu Cloé.* Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919–1937) // Paris. Karthala. 2013.
- Martin Terry.* The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923–1939 // Ithaca. Cornell University Press. 2001.
- Piault Marc-Henri.* Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image // Paris. Nathan. 2000.
- Pozner Valérie.* «Joué» versus «non-joué»: la notion de «fait» dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS // Communications. n° 79. 2006. pp. 91–104.
- Pratt Mary Louise.* Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation // New York. Routledge. 1992.
- Raheja Michelle H.* Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film // Lincoln. University of Nebraska Press. 2010.

Robertson Wojcik Pamela. Typecasting // Criticism. Vol. 45. n° 2. 2003. pp. 223–249.
Rony Fatimah Tobing. The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle // Durham. Duke University Press. 1996.

Rosenthal Nicholas G. Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier // The Western Historical Quarterly. Vol. 36. n° 3. 2005. pp. 328–352.

Sarkisova Oksana. «Life as it should be?» Early Non-Fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary // Medien und Zeit. n° 1. 2003. pp. 41–61.

Sarkisova Oksana. Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East // Studies in Russian and Soviet Cinema. Vol. 9. n° 1. 2015. pp. 2–23.

Slezkine Yuri. Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North // Ithaca. Cornell University Press. 1994.

Slezkine Yuri. From Savages to Citizens: The Cultural Revolution in the Soviet Far North. 1928-1938 // Slavic Review. Vol. 51. n° 1. 1992. pp. 52–76.

Spivak Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? // Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds). Marxism and the Interpretation of Culture. London. Macmillan. 1988.

Toulouze Eva. Indigenous agency in the missionary encounter : the example of the Khanty and the Nenets // Journal of Ethnology and Folkloristics. Vol. 5. n° 1. 2011. pp. 63–74.

Youngblood Denise J. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s // Cambridge. Cambridge University Press. 1992.



Cité libre / Free city

А.Л. Демчук, В.И. Соколов
(Москва)

Выборы в Канаде: наступит ли новая «Эра Трюдо»?
(финал десятилетнего правления консерваторов)

Election in Canada: will the new “Trudeau era” come?
(the denouement of a ten-year conservative rule)

Аннотация

В статье анализируются условия, ход и результаты всеобщих парламентских выборов 2015 года в Канаде, предвыборные программы ведущих политических партий и перспективы изменения в соотношении политических сил страны по итогам выборов.

Ключевые слова: Парламент, Палата общин, партии, избирательная система, выборы.